DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHRGANG · 1949 · HEFT 7



EUROPÄISCHE MALEREI

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN

ERSTER TEIL

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 7

1949

Inhalt

Verzeichnis der Bildtafeln:

Umschlagbild: Luciano Laurana, Architektonische Vedute

Sämtliche Photos: Gustav Schwarz, Berlin

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHR · 1949 · HEFT 7



WOLDEMAR KLEIN VERLAG

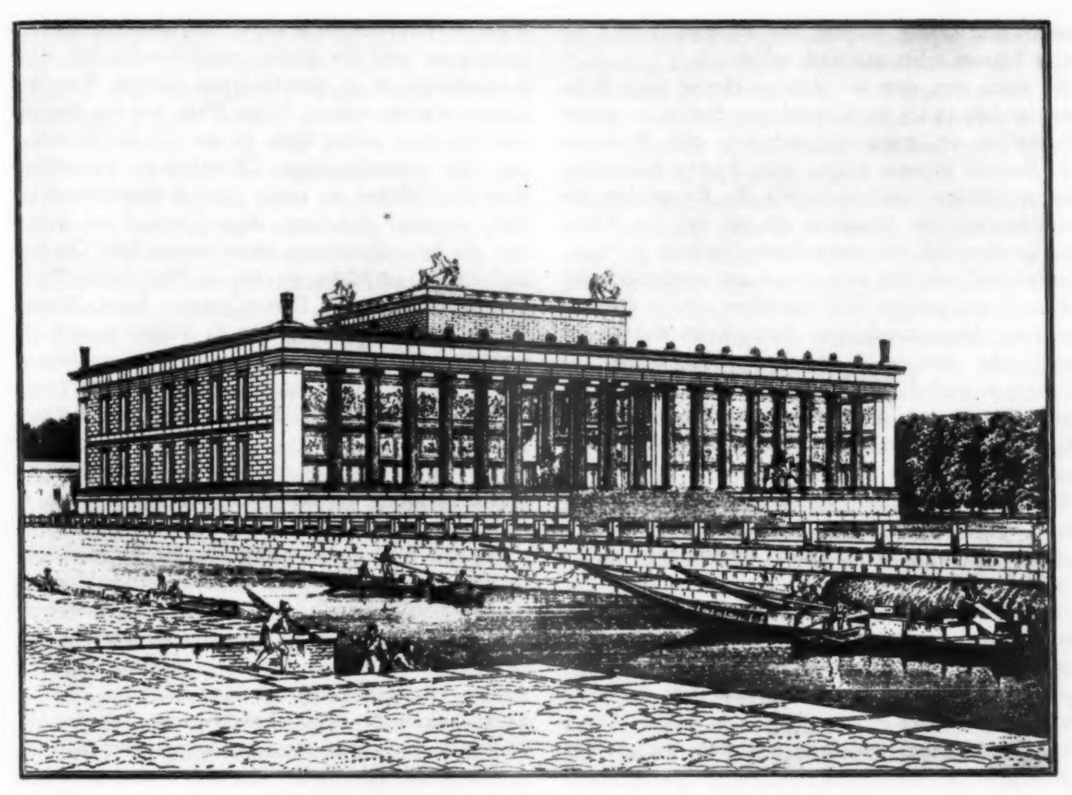
BADEN-BADEN

MEISTERWERKE EUROPÄISCHER MALEREI

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN



WOLDEMAR KLEIN VERLAG
BADEN-BADEN



ANSICHT DES MUSEUMS IN BERLIN VON J. F. SCHINKEL

IRENE KÜHNEL-KUNZE

DIE BERLINER GEMÄLDEGALERIE

Wenn die Berliner Museen in die Auswirkung des totalen Krieges mehr hineingerissen wurden als die meisten ihrer Schwesterinstitute, wenn es ihnen nach vier Jahren noch keineswegs vergönnt ist, mit friedlicher Museumsarbeit wieder zu beginnen, so ist es gegeben, daran zu erinnern, daß sich seit ihrer Gründung, im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, die politische Gesamtsituation — durch Förderung oder Gegnerschaft — immer in besonderem Maße in ihnen gespiegelt hat. Die Berliner Museen sind nicht wie andere das Erbe einer fürstlichen Sammlung, die es im wesentlichen nur zu erhalten, zu pflegen und lebendig zu machen galt, sondern ihre Schätze wurden, einem umfassenden Programm entsprechend, in zäher Arbeit zusammengebracht, wobei es immer von neuem Widerstände geistiger und materieller Natur zu überwinden galt. In dem Kampf der leitenden Persönlichkeiten um Ankäufe, Erweiterung der Sammelgebiete, um Museumsbauten, Förderung wissenschaftlicher Spezialforschungen usw., finden Höhen und Tiefen der wirtschaftlichen, moralischen und geistigen Situation in Deutschland einen deutlichen Niederschlag. Vor allem die lange Amtszeit Wilhelm von Bodes ist durchsetzt von diesen Kämpfen, und seine „Museumskriege" haben die Öffentlichkeit oft genug beschäftigt. 1918 war Bode der erste, der sich an die

neuen Machthaber wandte und sicheren Schutz für seine Museen erbat und auch erhielt.
Der status quo, dem wir jetzt — Herbst 1949, mehr als vier Jahre nach der Kapitulation Berlins — gegenüberstehen, ist, wenn wir nach Sein oder Nichtsein der Berliner Museen fragen, ohne Zweifel keineswegs ein endgültiger oder irgendwie die Kriegsjahre abschließender. Die Situation, die wir vor uns haben (ein großer Teil der wertvollsten Bestände in Westdeutschland, ein Teil nach Osten abtransportiert und ungewiß, ein weiterer Teil vernichtet oder in den zerbombten Museumsgebäuden Berlins), ist nicht mehr und nicht weniger als ein Spiegelbild dessen, was überhaupt geschah, ein beredtes Beispiel für die Begriffe Zerstörung, Evakuierung, Unsicherheit, unter denen das Leben Berlins noch immer steht. Die Frage, warum die Berliner Bevölkerung die Zeche höher zu bezahlen hat als andere Teile Deutschlands, kann auf das tragische Unglück der Berliner Museen bezogen werden. Denn gerade sie hielten sich am meisten frei von allen Ansinnen des nationalsozialistischen Regimes. Sie widerstanden allen Versuchungen, ihre Sammlungen durch Mittel oder auf Wegen, die politisch verflochten waren, zu vermehren, und ihre Forschertätigkeit ist nie vom Wege der stets geltenden Prinzipien wahrer Wissenschaft abgewichen. Durch ihre Zerschlagung wird nicht nur eines der größten Museen der Welt, sondern gleichzeitig eine der ersten Forschungsstätten getroffen.
Betrachten wir die Geschicke der Berliner Kunstschätze als Gleichnis des Gesamtgeschehens, so bedeutet die Rückkehr der 202 Gemälde, die im November 1945 zur Sicherstellung nach Amerika geschafft worden waren, weit mehr als die Rückführung dieser einzigartigen Werte nach Deutschland zunächst besagt. Ihre Rückführung ist für uns eine symbolische Handlung, die uns wie ein neuer Anfang Hoffnung gibt.
Es ist hier nicht die Stelle, über die verschiedenen Meinungen zu berichten, die die Überführung der Gemälde nach Washington in der amerikanischen Öffentlichkeit, sowie bei der Fachwelt auslöste[1]). Die Diskussionen darüber haben in den drei Jahren, in denen die Bilder in den Depoträumen der National Gallery Washington bewahrt wurden, nicht aufgehört, und nachdem Anfang vorigen Jahres die Rückgabe beschlossen war, kam es zu dem Kompromiß, daß die Bilder in Gruppen zu je ca. fünfzig nacheinander zurückkehren und die jeweils verbleibenden auf einer Ausstellungstour in verschiedenen Städten Amerikas gezeigt werden sollten. Mitte März wurden die 202 Gemälde zum ersten Male, in der Galerie Washington, der amerikanischen Öffentlichkeit vorgeführt. Ende Mai kehrten die ersten 52 nach Deutschland zurück, darunter diejenigen, deren Zustand am wenigsten die Ausstellungstour verantworten ließ. Die verbleibenden 150 Bilder wurden in New York, Philadelphia, Chicago und Boston gezeigt. Ende Oktober kehrte die zweite Gruppe von 54 Bildern zurück, die verbleibenden reisten nach Detroit, Cleveland, Minneapolis, Portland, San Francisco, Los Angeles, St. Louis, Pittsburgh, Toledo. Ihre Rückgabe erfolgte im Frühjahr dieses Jahres.
Die Bilder kehrten nun zunächst in das Gebäude des Landesmuseums Wiesbaden zurück, von wo aus sie im November 1945 die Reise nach Washington antraten und wo sie nun wieder mit den übrigen dorthin gebrachten Bildern des Kaiser-Friedrich-Museums (ca. 1000 Stück) und den umfangreichen Beständen von fünfzehn anderen Abteilungen der Berliner Museen, die ebenfalls in den thüringischen Salzbergwerken geborgen waren, vereint sind.
Es sind nunmehr zehn Jahre vergangen, seitdem die Bilder im September 1939 ihre angestammten Plätze an den Wänden des Kaiser-Friedrich-Museums und des Deutschen Museums verließen, in Kisten verpackt und in sicheren Räumen geborgen wurden. Was sie seitdem an Unruhe und Gefahren überstanden, ist wohl mehr als in Jahrhunderten vorher und man darf sich wundern, daß ihr Zustand nicht schlechter ist. Hoffentlich ist ihnen jetzt eine lange Zeit der Ruhe und Rekonvaleszenz beschieden. Mehrmals haben sie am Rande des Abgrundes gestanden. Die Tiefkeller der „Neuen Münze" in Berlin, wohin die Kisten mit den kostbarsten Stücken gebracht worden waren, als man bei zunehmenden Bombenangriffen die Keller des an der Stadtbahn gelegenen Museumsgebäudes nicht mehr für zuverlässig hielt, wurden im März 1945 durch eine nachträglich explodierende Bombe zerstört. Lange vorher hatten Geräusche von schweren Lastwagen, die auf der Straße fuhren, ein Warnungszeichen gegeben, im Gegensatz zu den Versicherungen der Architekten über die Stärke und Widerstandsfähigkeit der Beton-

[1]) *Einige Dokumente dazu sind in dem Buch von F. Howe Salmines and Castles (1946) abgedruckt.*

decken. Die Bilderkisten wurden daher, als die großen Zementtürme zur Fliegerabwehr, die sog. Flaktürme, errichtet und den Museen Bergungsräume darin zur Verfügung gestellt worden waren, sofort in diese überführt, ebenso der größte Teil der übrigen Gemälde, die sich noch im Museumsgebäude befanden. In den Räumen der Flaktürme sind sie bis März 1945 geblieben und haben dort eine ebenso sichere wie klimatisch einwandfreie Unterkunft gehabt. Es war jede Möglichkeit ihrer konservatorischen Überwachung und restauratorischen Behandlung gegeben, so daß sie in der ganzen Zeit keinerlei Beschädigungen oder Veränderungen erlitten. Durch den Verbleib in der Stadt waren ohne Zweifel viele Faktoren der Unsicherheit und der Gefährdung ausgeschlossen, die bei jeder Art auswärtiger Bergungsorte unvermeidbar gewesen wären. Die Situation bekam jedoch im Laufe des Februar 1945 durch das bedrohliche Heranrücken der Front von Osten her ein anderes Gesicht. Wenn man mit der Möglichkeit rechnen mußte, daß Berlin zum Kriegsschauplatz werden würde, boten die Flaktürme keinen sicheren Schutz mehr. Die vielfachen Erörterungen, ob man in letzter Stunde doch noch zur Evakuierung der Kunstwerke schreiten sollte, könnten ein interessantes Dokument für die damaligen Auffassungen von der Lage in Berlin abgeben. Als am 11. März ein Befehl erging, das Museumsgut, beginnend mit den im Flakturm Friedrichshain befindlichen Gemälden unverzüglich in die dafür bereitstehenden Salzbergwerke an der Werra, unweit Eisenach, zu überführen, waren die Meinungen sehr geteilt, ob die unbestimmte und unvorstellbare Gefahr der nahenden Front die Berechtigung gab, die Kunstwerke den sicheren Gefahren eines Transportes über die ständig unter Fliegerangriffen stehenden Straßen auszuliefern. Die Transporte begannen am 11. März und kamen sämtlich ohne Schaden an. Die Herausnahme aus dem Flakturm hat sich nur als allzu berechtigt erwiesen. Kurze Zeit nach der Kapitulation Berlins und der Übergabe der Flaktürme sind im Innern des Flakturms Friedrichshain mehrere Brände ausgebrochen, denen die dort verbliebenen Kunstwerke zum Opfer fielen.

In den Bergwerken sind die Gemälde sowie die anderen Museumsobjekte nicht lange geblieben, nicht viel mehr als sechs Wochen. Sie wurden bald nach Beendigung der Kampfhandlungen von der amerikanischen Armee nach Frankfurt a. M. und von dort im Juni 1945 in das Gebäude des Landesmuseums Wiesbaden gebracht, wo sie in dem hier geschaffenen Central Art Collecting Point durch die Kunstabteilung der amerikanischen Militärregierung verwaltet wurden. Ab Herbst vorigen Jahres sind sämtliche Berliner Kunstwerke, die sich in Wiesbaden befinden, in die Obhut des hessischen Staates übergeben worden.

Mancher Kunstfreund, der mit Berlin vertraut war und die Bilder jetzt in Wiesbaden wiedersieht, wird eine Zeit brauchen, ehe die Schönheit dieser Werke ungehemmt zu ihm spricht. Er wird sie im Geiste noch an ihren alten Plätzen im Kaiser-Friedrich-Museum und im Deutschen Museum sehen und die besondere Atmosphäre dieser Räume im Bewußtsein haben. Er wird den großen Zusammenhang vermissen, in dem sie dort standen und der ihnen ein ganz besonderes Leben verlieh: nicht nur die Umgebung der zahlreichen (auch der kleineren) Meister der gleichen Zeit und Schule oder der anderen Zeiten und Länder, sondern auch die Nachbarschaft der Plastik, die in Berlin einzigartig war und das Bewußtsein, Erzeugnisse aller Kulturkreise in der Nähe zu haben, wie es eben nur die großen Museen der Welt vermitteln.

Daß die alten Rahmen fehlen, ist vielleicht die erste handgreifliche Enttäuschung. Gewiß kann das moderne Auge manches Positive darin finden, die Bilder so zu sehen, ohne die schmückende Umgrenzung, nüchterner, objektiver vielleicht, aber wir vermissen die kunstreichen, zum Teil zeitgenössischen Gewänder, die die Bilder wie ein kostbarer Schutzwall umgaben und in wunderbarer Weise isolierten, doch sehr. Sie fehlen uns nicht nur bei den Italienern, sondern ebenso bei Dürer, Rembrandt, Frans Hals. Die prächtigen Renaissancerahmen sowie die vielen schönen Rahmen des 18. Jahrhunderts waren als besonderer Schatz der Berliner Galerie allgemein berühmt. Bode war der erste Museumsleiter gewesen, der auf Beschaffung alter Rahmen besonderen Wert legte. Er unternahm öfter Einkaufsreisen nach Italien, die lediglich dem Erwerb alter Rahmen galten, die um 1900 noch zu billigsten Preisen bei den italienischen Antiquaren zu haben waren. Die Rahmen haben leider nicht mit den Bildern zusammen Berlin verlassen. Über 150 der kostbarsten sind dem Feuer im Flakturm zum Opfer gefallen. Wird man sie einmal nachschnitzen können?

Die aus Amerika zurückkehrenden Bilder bedeuten für uns nicht nur die Wiedervereinigung mit diesem höchsten Kunstgut, sondern sie führen uns auch erneut in eindringlicher Weise das Resultat einer Sam-

meltätigkeit vor Augen, die eine höchste kulturelle Leistung an sich darstellt. Die Bilder sind sämtlich mit der Geschichte der Berliner Museen seit vielen Jahrzehnten verknüpft. Als Bestandteile der Sammlung Solly oder Giustiniani, die 1821 und 1815 erworben wurden, oder als alter Besitz der preußischen Schlösser, gehören sie zum Grundstock der Berliner Gemäldegalerie, oder sie gelangten im Laufe des 19. Jahrhunderts und in der langen Amtszeit Wilhelm von Bodes in den Besitz des Museums. Nur zwei von ihnen sind nach Bodes Tod (1928) erworben worden. Als Gründung des 19. Jahrhunderts, auf einem systematischen Programm fußend, gehörte das Streben nach historischer „Vollständigkeit" von Anfang an zum Sinn und Zweck der Berliner Museen. Und so erhielt die Gemäldegalerie ihr einzigartiges Gepräge dadurch, daß alle Epochen der Malerei in fast gleichmäßiger Fülle und Qualität enthalten waren. Während in den meisten anderen Galerien bestimmte Epochen bevorzugt vertreten sind, konnte man in Berlin einen fast lückenlosen Überblick über die Malerei vom 13. bis 18. Jahrhundert in allen Ländern Europas erhalten. Bei den Ankäufen hat sich die Sicherheit des Geschmackes mit der Gelehrsamkeit der ersten Kunsthistorikergeneration in beispielhafter Weise verbunden. So kommt es, daß die Berliner Galerie besonders viele Werke besitzt, die gleichzeitig die Lieblinge des Publikums und wichtige Grundpfeiler der Kunstwissenschaft sind. Die großen Meisterleistungen wurden durch charakteristische Arbeiten der Schüler und Lehrer ergänzt, die wie die kleinen Sterne die großen umgeben und erst die ganze Fülle des Firmaments ausmachen. Wo konnte man außerhalb Italiens das Quattrocento besser studieren als hier, oder die venezianischen Meister um Bellini und Tizian, die Schulen von Bologna, Padua, Ferrara oder auch die Barockmalerei in mehreren Werken Caravaggios, Carraccis und anderer? Wo aber fand man gleichzeitig die altniederländische Malerei der Zeit van Eycks bis Brueghel in solchem Reichtum vertreten, die große Zahl der Werke Rembrandts, die seine ganze Entwicklung vorführen, die Werke seiner Schüler, daneben Frans Hals und die Fülle der holländischen Landschafts-, Stilleben- und Genremaler in signierten Werken, die immer eine besondere Quelle der Belehrung für Sammler und Kunsthandel waren? Die deutsche Malerei mit den frühen Antependien, den Kölner Meistern, mit Konrad Witz und Multscher, den schönsten Werken Altdorfers, mit Dürer, Holbein, Cranach, Hans Baldung Grien stand hinter den ausländischen Schulen nicht zurück.

Von dieser Sammeltätigkeit legen die zweihundert zurückkehrenden Bilder ein großartiges Zeugnis ab. Wohl kaum könnte man aus einem anderen Museum eine Auswahl von zweihundert Meisterwerken treffen, bei der in entsprechender Weise an Zahl und Qualität gleichzeitig van Eyck und Rembrandt, Tizian und Dürer, Frans Hals, Botticelli, Holbein, Giorgione, Masaccio, Fra Filippo, Roger van der Weyden und die anderen Meisternamen vertreten wären.

Mit der Erwerbung ist von Anfang an fast in allen Fällen eine grundlegende wissenschaftliche Veröffentlichung Hand in Hand gegangen, die der Ausgangspunkt für die weitere Forschung blieb. Gewiß wurde manche Attribution im Laufe der Jahrzehnte angezweifelt, aber wirklich entthront wurde kaum eines der großen Meisterwerke, wenn auch der Wandel des Geschmacks manchen Akzent anders gesetzt hat. Jetzt, nachdem wir die Bilder so lange nicht sahen, wird es von Gewinn sein, zu rekapitulieren, was die neuere Wissenschaft hinzugefügt hat. Machen wir es uns zu nutze, die Bilder an anderer Stelle mit anderen Augen zu sehen!

Um nur einiges auf dem Gebiet der italienischen Malerei zu nennen, einige Werke, die unabhängig vom Meisternamen stets zu den volkstümlichen Berühmtheiten der Galerie gehörten: Masaccios „Desco da parto", eine runde bemalte Holzplatte, auf der der Wöchnerin Speisen und Geschenke überbracht wurden, ist von italienischer Seite der sienesischen Schule zugeteilt worden. Man hat sich aber im allgemeinen nicht entschließen können, das Bild aus dem florentinischen Kreis zu lösen, wenn auch Masaccios Urheberschaft nicht sicher erscheint. Das „Herbstbild" mit der vom Weinberg kommenden Winzerin, mit dem Bode den Namen des Ferraresen Lorenzo Cossa außerhalb Italiens populär machte, ist neuerdings besonders viel diskutiert worden. Ein älterer ferraresischer Meister, Galasso Galassi, ist dafür in Vorschlag gebracht worden, womit durch die frühere Entstehungszeit eine Reihe neuer Gesichtspunkte für die Gesamtentwicklung gegeben werden. Das beliebte Profilbildnis vor blauem Grund, eines der schönsten Frauenbildnisse der italienischen Malerei, trägt immer noch den Namen des Domenico Veneziano, den es erhielt, als es 1894 in die Berliner Galerie gelangte.

Vorher galt es als Werk Piero della Francescos und später wurde es auch Baldovinetti und Pollaiuolo zugeschrieben. Auch das Bildnis mit der Unterschrift „Noli me tangere" ist noch nicht endgültig bestimmt. Unter Einfluß Verrocchios entstanden, schwanken die Zuschreibungen zwischen Lorenzo di Credi, Granacci und Ghirlandaio. Ebensowenig sind die von Bode in kühnem Schwung in Angriff genommenen Probleme der Verrocchio-Madonnen wirklich geklärt worden. Auch das außergewöhnliche Bildnis des großen dikken Mannes in ganzer Figur, des italienischen Feldhauptmanns del Borro, harrt noch immer einer überzeugenden Benennung. Die Zuschreibung an den römischen Maler Andrea Sacchi erscheint doch nur als Behelf, nachdem das Bildnis lange bedeutend genug schien, um es für Velazquez in Anspruch zu nehmen.

Das Wiedersehen mit den Berliner Bildern wird für viele von der bangen Frage nach dem, was unwiederbringlich verlorenging, begleitet sein. Man wird nach den großen Formaten fragen, die auch in den früheren Ausstellungen im Wiesbadener Asyl nicht zu sehen waren, nach den vielen großen italienischen Altarbildern, die so charakteristisch für die Berliner Galerie waren, sowie nach den großen Kompositionen von Rubens und van Dyck. Man wird schon wissen, daß das Pan-Bild Signorellis, diese außergewöhnliche Schöpfung, zugrunde ging. Die Bilder sehr großen Formates waren unverpackt in Berlin aufbewahrt worden und es schien zu gefahrvoll, sie dem Transport in die Bergwerke auszusetzen. Für die ganz großen reichte außerdem das Maß des Förderkorbes im Bergwerk nicht aus. Die im Flakturm Friedrichshain gebliebenen sind durch das Feuer vernichtet worden, gleichzeitig eine Anzahl von Bildern mittleren und kleineren Formates, die ebenfalls nicht verpackt waren, darunter aber keines der Hauptwerke der Galerie. (Weniger empfindliche Objekte anderer Abteilungen waren in ein Bergwerk bei Grasleben überführt worden. — Der Bau eines besonderen Hochbunkers für die Berliner Museen außerhalb Berlins, der die beste Lösung dargestellt hätte, war abgelehnt worden.) Zu den besonders schwer wiegenden Verlusten gehören außer Signorellis Pan-Bild: Andrea del Sarto's großes Altarbild von 1528; das große Altarwerk von Tura (neuerdings Ercole de Roberti zugeschrieben) aus S. Lazzaro in Ferrara; Tintoretto, Verkündigung; Melozzo da Forli, Dialektik und Astronomie; Caravaggio, Evangelist Matthäus, Ölberg und Bildnis einer jungen Frau; Murillo, Hl. Antonius, Anbetung der Hirten; Zurbaran, Hl. Bonaventura; Rubens, Bekehrung Pauli, Neptun und Amphitrite, Zug des Bacchus, Auferweckung Lazari, Büßende Magdalena, Venus und Adonis, Jagd der Diana; van Dyck, Die beiden Johannes, Verspottung und Beweinung Christi; das Quedlinburger Retabel in Kleeblattform des 13. Jahrh., das große Familienbild der Jabach von Lebrun.

Was uns die Wiesbadener Ausstellung vor Augen führt — daß trotz schwerer Verluste die Berliner Gemäldegalerie ihren alten Ruhm beanspruchen kann —, gilt auch für viele andere Abteilungen der Berliner Museen, deren Einheit zu bewahren eine unserer vornehmsten Kulturaufgaben ist.



PAUL VALÉRY

DAS PROBLEM DER MUSEEN

Ich habe keine ausgesprochene Vorliebe für Museen. Zwar gibt es sehr viele bewunderungswürdige unter ihnen, aber kein einziges ist wirklich bezaubernd. Der Gedanke der Einteilung in Schulen, der Konservierung und der allgemeinen Nützlichkeit, der an sich richtig und klar ist, hat wenig mit Entzückungen zu tun.
Schon beim ersten Schritt, mit dem ich mich den schönen Dingen nähere, entreißt mir eine Hand den Stock. Ein Schild verbietet mir zu rauchen.
Bereits erkältet durch diese autoritäre Geste und von einem gewissen Zwangsgefühl bedrückt, betrete ich einen Saal mit Skulpturen, in dem kalte Verwirrung herrscht. Eine blendende Büste erscheint zwischen den Beinen eines Bronzeathleten. Die Stille und doch wieder heftige Bewegtheit, die Albernheiten, das Lächeln, die Gezwungenheit und die gefährlichsten Gleichgewichtslagen rufen in mir ein Gefühl der Unerträglichkeit hervor. Ich befinde mich mitten in einem Tumult erstarrter Wesen, von denen jedes einzelne vergeblich das Nichtvorhandensein aller anderen fordert. Und dabei will ich nicht einmal von dem Chaos dieser Größen ohne gemeinsames Maß sprechen, weder von der unentwirrbaren Vermengung von Riesen und Zwergen, noch von dem kurzgehaltenen Entwicklungsabriß, die uns eine derartige Versammlung von farbigen und unfarbigen, heilen und verstümmelten Wesen, von Ungeheuern und feinen Herren bietet.
Bereit alle Qualen zu ertragen, nähere ich mich der Gemäldeabteilung. Ein organisiertes Durcheinander ersteht lautlos vor mir. Ich werde von einem heiligen Schauder gepackt. Mein Schritt wird andächtig. Meine Stimme wandelt sich. Sie wird etwas lauter als in der Kirche, bleibt aber immer noch leiser als gewöhnlich. Bald weiß ich gar nicht mehr, was ich eigentlich unter diesen wächsernen Einsamkeiten suche, die etwas vom Tempel und Salon, von Friedhof und Schule haben. Bin ich gekommen, um mich zu bilden? Suche ich mein persönliches Vergnügen? Will ich einer Pflicht oder nur den gesellschaftlichen Verpflichtungen Genüge tun? Oder aber sollte es doch nur eine Studie besonderer Art sein, dieses Wandeln zwischen willkürlich sich in den Weg stellenden Kunstwerken, bei dem man ihnen bald links, bald rechts ausweichen und sich wie ein Betrunkener zwischen den Schanktischen hindurchlavieren muß.
Traurigkeit, Verdruß, Bewunderung, das prächtige Wetter draußen, Gewissensbisse, das bedrückende Bewußtsein, daß die Zahl der großen Künstler beträchtlich ist: all das begleitet mich.
Ich fühle, wie ich gräßlich aufrichtig werde. Wie ermüdend, wie barbarisch sage ich mir. Nichts daran ist menschlich, nichts echt. Es ist paradox, diese unabhängigen aber gegensätzlichen Wunderwerke einander näherbringen zu wollen, denn wenn sie sich am meisten ähneln, stehen sie im schroffsten Gegensatz zueinander. Nur eine Zivilisation, die weder üppig noch vernünftig ist, kann dieses Haus der Zusammenhanglosigkeit errichtet haben. Ich weiß nicht, auf welche Unsinnigkeit dieses Nebeneinander toter Visionen hinausläuft, die sich den Blick, der ihnen zur Existenz verhilft, neiden und streitig machen. Von allen Seiten fordern sie meine ungeteilte Aufmerksamkeit. Sie geraten in Verzückung über das Fünkchen Leben, das den Mechanismus des Körpers mit sich fortreißt zu dem, was ihn anzieht.
Das Ohr ertrüge nicht, zehn Orchester zur gleichen Zeit zu hören. Der Verstand kann mehreren unterschiedlichen Vorgängen weder folgen, noch sie durchführen. Man kann nicht zur gleichen Zeit verschiedene Dinge überlegen. Aber dem Auge in der Öffnung seines beweglichen Blickwinkels wird im Moment seiner Wahrnehmung zugemutet ein Porträt, ein Marinestück, ein Stilleben und ein historisches Bild, Personen in verschiedensten Zuständen und Ausmaßen zu registrieren. Nicht genug damit, soll es mit demselben Blick Farbharmonien und Malweisen aufnehmen, die jedem Vergleich miteinander widerstreben.

Ebenso wie der Gesichtssinn durch den Mißbrauch der räumlichen Gleichzeitigkeit, den eine Bildersammlung mit sich bringt, vergewaltigt wird, leidet auch der Verstand unter der Anhäufung bedeutender Werke. Je schöner sie sind, je stärker sie wirken als ausgewählte Manifestationen menschlichen Strebens, um so entschiedener sollten sie voneinander getrennt werden. Es sind Dinge erlesener Seltenheit, von denen die Schöpfer gewünscht hätten, sie wären einmalig. Man sagt zuweilen, dieses Bild „tötet" alle anderen in seiner Umgebung. Ich glaube, daß weder Ägypten, noch China, noch Griechenland, denen man Weisheit und Verfeinerung nachrühmt, dieses System des Nebeneinanderstellens von Kunstwerken gekannt haben, wo eins das andere verschlingt. Sie pflegten nicht, auf Grund abstrakter Prinzipien, unvereinbare Werke mit Katalognummern zu versehen.

Aber unser Erbe erdrückt uns. Der moderne Mensch, geschwächt durch die Enormität seiner technischen Mittel, verarmte unter dem Übermaß seiner Reichtümer. Der Mechanismus der Schenkungen und Stiftungen, die Kontinuität von Produktion und Ankäufen und jene andere Ursache der Vermehrung, die auf den Schwankungen der Mode und des Geschmacks beruhen, auf das Zurückgreifen auf einst verschmähte Werke, tragen ständig zur Anhäufung eines übermäßigen und daher unausnutzbaren Kapitals bei.

Das Museum übt eine stete Anziehungskraft aus auf alles was Menschenhand hervorbringt. Der Schaffende wie der sterbende Mensch bereichern es. Alles endet letztlich an der Wand oder im Schaukasten. Ich muß dabei stets an die Spielbank denken, die bei allen Einsätzen gewinnt.

Indessen steht die Möglichkeit, sich dieser Sammlung zu bedienen, in keinem Verhältnis zu ihrem ständigen Anwachsen. Unsere Schätze erdrücken und lähmen uns. Die Notwendigkeit, sie an einem Ort zu konzentrieren, erhöht noch diese Wirkung, die uns betäubt und traurig macht. Die Galerien mögen noch so weitläufig, noch so geeignet, noch so trefflich geordnet sein, wir werden uns stets in ihnen etwas verloren und trostlos fühlen, allein gegen so viel Kunst! Die Produktion dieser nach Tausenden zählenden Arbeitsstunden von so vielen Meistern für ihre Zeichnungen und Malereien verbraucht, wirkt in wenigen Augenblicken auf unsere Sinne und unseren Geist; und diese Arbeitsstunden selbst waren Stunden, auf denen das Gewicht jahrelangen Suchens, Experimentierens, Beobachtens lag, voll von Genie und künstlerischer Eingebung. Wir werden dem notwendigerweise erliegen. Und wohin führt das? Zur Oberflächlichkeit!

Oder aber wir werfen uns der Bildung in die Arme. Auf dem Gebiet der Kunst ist Bildung eine Art Niederlage. Sie erhellt die Oberfläche und vertieft das Unwesentliche. Sie ersetzt das Empfinden durch ihre Hypothesen und die Gegenwart des Kunstwerkes durch ihr erstaunliches Gedächtnis. Sie ergänzt das umfangreiche Museum durch eine Bibliothek, die keine Grenzen kennt. Aus der Venus wird ein Dokument.

Ich verlasse mit brummendem Schädel und wankenden Knien diesen Tempel der edelsten Genüsse. Aber die äußerste Erschöpfung ist zuweilen mit einer fast schmerzhaften Aktivität des Verstandes verbunden. Das prächtige Chaos des Museums verfolgt mich und verschmilzt mit dem bewegten Leben der Straße. Mein Unbehagen sucht nach einer Ursache. Es bemerkt oder erfindet, ich weiß nicht welche Beziehungen zwischen dieser Konfusion und dem verwirrten Zustand der Kunst in unserer Zeit.

Wir befinden und bewegen uns in einem Taumel der Vermischung und wir geben die Schuld der Kunst der Vergangenheit.

Plötzlich sehe ich wie durch einen Schleier etwas Klarheit. Eine Antwort wächst in mir, löst sich langsam von meinen Eindrücken und verlangt ausgesprochen zu werden. Malerei und Bildhauerei, sagt mir der Dämon der Erklärung, sind Findlinge. Ihre Mutter, die Baukunst, ist tot. Zu ihren Lebzeiten wies sie den beiden Kindern ihren Platz, ihr Amt, ihre Grenzen an. Die Freiheit, in die Irre zu gehen, war ihnen verwehrt. Sie hatten ihren Bereich, ihre bestimmte Bedeutung, ihre Untertanen und Bundesgenossen. Solange die Mutter lebte, wußten sie was sie wollten. Leb wohl, sagt dieser Gedanke, ich gehe nicht weiter.

Mit freundlicher Genehmigung des Insel-Verlags, Leipzig-Wiesbaden.
Aus: Paul Valéry, Pièces sur l'art; Gallimard, Paris.



P. BRUEGHEL
Sprichwörter (Ausschnitt)
(Siehe Bildtafel 29)

KURT KUSENBERG

BRUEGHELS SPRICHWÖRTER

Brueghels Bild, eigenhändig signiert und 1559 datiert, hat drei Namen. Das ist nichts Ungewöhnliches, denn jeder Mensch wird von seinen Bekannten, seiner Sippe und seinen Kumpanen anders angeredet; warum ein Bild nicht auch? Der offizielle Name „Die niederländischen Sprichwörter" ist farblos und trifft die Sache nicht ganz. Der alte Spitzname „de blau huycke" rührt von einem Paar her, das den optischen Herzpunkt des Werkes bildet. Da hängt eine Frau ihrem Manne „den blauen Mantel" um, was heißen will, daß sie ihn zum Hahnrei macht; sie „setzt ihm Hörner auf", nennen wir hierzulande den bedauerlichen Fall. Der richtige Name aber steckt in dem Wirtshausschild links, in der umgekehrt angebrachten Weltkugel. „Le Monde renversé, representé par plusieurs Proverbes et Moralités", notiert ein Katalog aus dem 17. Jahrhundert und rückt alles richtig, denn tatsächlich ist hier mit Hilfe von Sprichwörtern und Redensarten „Die verkehrte Welt" dargestellt.

Wie verkehrt sie ist, nicht als Werk Gottes, sondern als menschliches Pfuschwerk, wissen wir nur allzu gut; wir reden kaum noch darüber. Damals aber verstand sich das noch nicht von selbst, man wunderte sich noch, und so konnte oder mußte diese Tafel gemalt werden. Hundertzwanzig Jahre zuvor hatten die Niederlande, langsamer als Italien und rascher als Deutschland, die „wirkliche" Welt gleichsam neu entdeckt. Inzwischen aber waren sie darauf gekommen, daß diese nicht nur schön und bunt, sondern auch unglaublich töricht und von Grund auf verkehrt sei — die Menschenwelt, wohlverstanden, denn bei ihrer Weltentdeckung befaßten die Menschen sich fast ausschließlich mit sich selber, nicht aber mit der Natur, die wunderbar geordnet und gar nicht verkehrt ist. Sie studierten — die Armen! — ihre eigene Natur, die so unnatürlich ist, und wenn sie nicht sahen, was zu greifen ist, hielten ihnen Klügere, vom Schlage des Sebastian Brant, einen Spiegel vor; sie bewiesen klipp und klar, daß die Menschenwelt ein Narrenschiff ist. Fünfundsechzig Jahre nach Sebastian Brant nahm Brueghel das beliebte Thema auf und malte — den Teil für das Ganze — die Welt als ein Narrendorf, malte das herrliche Bild mit den vielen roten, blauen und weißen, den kostbaren rosa Farbflecken, die den braunen, erdigen Grundton freudig übersprenkeln, malte es aus Menschenliebe, nicht aus Menschenhaß, denn so streng und so farbenfroh kann nur Liebe sein.

Lauter Narren auf diesem Stelldichein der Verkehrtheit? Gewiß, doch solche, denen man täglich auf Schritt und Tritt begegnet — auch wenn man allein vor einem Spiegel steht. Ein närrisch gebautes Dorf? Nicht närrischer als manches Baugewirr, das da und dort in unserer Welt zu sehen ist. Sind's wirklich nur Narren, die sich hier tummeln? Sie wollen mit dem Kopf durch die Wand, hängen ihren Mantel nach dem Wind, werden über den Löffel balbiert, sie nagen immerzu am gleichen Knochen, lassen ihr Licht leuchten oder stehen sich selber im Licht, setzen sich zwischen zwei Stühle, werfen Rosen (wir sagen Perlen) vor die Säue und Geld ins Wasser, sie sch . . . n auf die Welt und beichten dem Teufel, statt sich dem lieben Gott anzuvertrauen. Es sind Menschen wie du und ich.

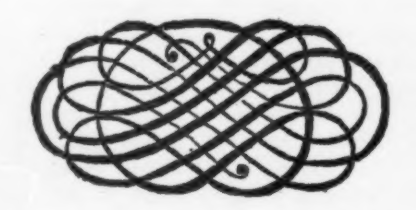
Das räumlich-zeitliche Nebeneinander und Durcheinander des Bildes verwirrt, doch diese Verwirrung ist Absicht — es soll ja ein tolles Treiben zustande kommen. Bildnerische Mittel tun das ihre dazu: Diagonalen über Diagonalen locken den Blick in die Tiefe, überkreuzen sich zugleich aber so oft, daß ihr schräges Gitterwerk das Auge wieder auf die Malfläche zurückzwingt, auf diesen ungeheuerlichen Rebus, den man wie einer, der von Stein zu Stein einen Bach überspringt, nur stückweise, nur figurenweise ablesen kann. Eigentlich sollte uns Zeitgenossen Thornton Wilders, die wir „noch einmal davongekommen sind", die räumliche und zeitliche Streuung des Bildes — seine Simultanität — verwandt ansprechen, auch die gegenseitige Beziehungslosigkeit aller Figuren, denn längst wissen wir, daß jeder Mensch in

seinen Lebenstraum eingesponnen ist wie die Seidenraupe in den Kokon, und daß er seines Nächsten kaum achtet oder ihn so ansieht, wie jener ihm vorkommt; so viel Menschen, so viel Welten. Ein Großstadthaus (oder gar ein Barackenlager!) drängt auf gleichem Raum nicht weniger Illusionen und Narreteien zusammen, als sie von Brueghels Bild abzulesen sind; trennender Wände bedarf es nicht, denn zwischen Mensch und Mensch steht allzeit Wand genug. So wirklich ist das scheinbar Überwirkliche, so real die künstlerische Verdichtung! Im Angesicht dieses Tollhauses unter freiem Himmel ist die Vermutung nicht abwegig, daß diejenigen Menschen, die frei umherlaufen, sich von den Narren, die man in Anstalten verwahrt, nur graduell unterscheiden.

Über neunzig Sprichwörter und Redensarten hat man bisher auf dem Bilde entdeckt; da mitunter eins im anderen steckt, wird vielleicht noch manches zutage treten. Einige Szenen bedürfen der Klärung, andere sind umstritten; der deutsche Kunstgelehrte Wilhelm Fraenger und der Holländer Jan Borms haben sich um die Ausdeutung verdient gemacht. Das Gemälde enthält Perlen, die wir uns zu eigen machen wollen, weil unsere Spruchweisheit sie — jedenfalls in dieser Prägung — nicht kennt. Das Erzübel der Welt, die Selbstsucht, kommt schlecht weg. „Aus fremdem Leder schneidet man breite Riemen." — „Es ist ihm gleich, wessen Haus brennt, wenn er sich nur an der Glut wärmen kann." Das soziale Problem meldet sich mit der ungerechten Verteilung der Güter: „Ungleiche Schüsseln machen scheele Augen." Aber auch sein Pferdefuß wird sichtbar: der faule Arbeiter, der „das Beilchen sucht", also ein Werkzeug, das ihm keine große Leistung abfordert.

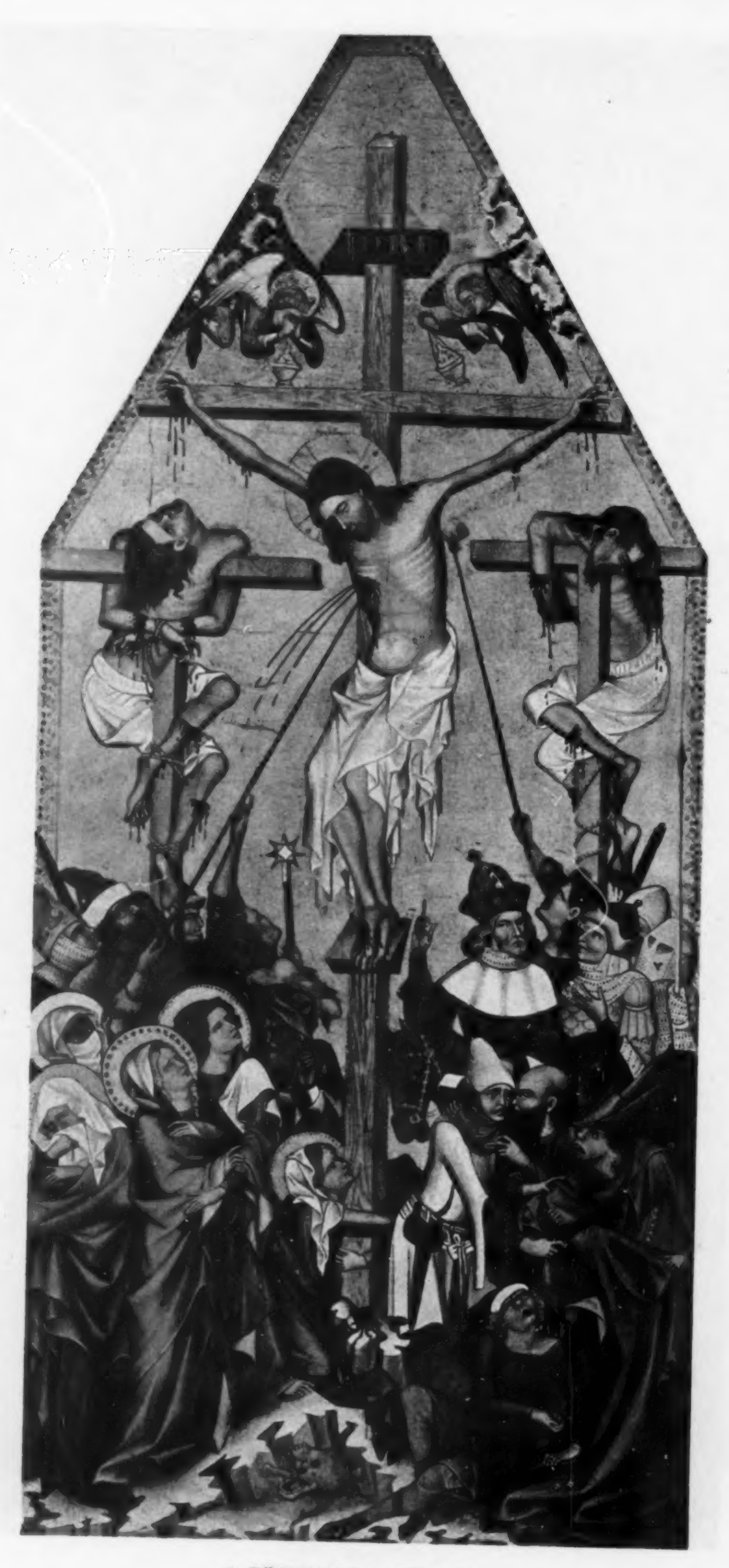
„Wer seinen Brei verschüttet hat", heißt es nüchtern, „kann nicht alles wieder aufklauben", und vor eilfertiger Schönseherei warnen gleich zwei Sprüche: „Ungelegte Eier sind unsichere Küchlein." — „Die Reise ist noch nicht zu End, wenn man Kirch und Turm erkennt." Kleines wie Großes, privaten wie weltpolitischen Futterneid umschließt das Wort: „Zwei Hunde an einem Bein (lies: Knochen), kommen selten überein." Die eleganteste Figur des ganzen Bildes, der hübsche Junker rechts vorn, läßt „die Welt auf seinem Daumen tanzen". Sein Nebenmann, ein ärmlich gekleideter Bursche, schlägt das umgekehrte Verfahren ein — er kriecht, er „krümmt sich, um durch die Welt zu kommen". Das Paar allein wäre ein Bild wert, denn es verkörpert die beiden Urmöglichkeiten: das Leben zu formen oder es zu erleiden, samt ihren Kehrseiten, dem Betrug und der angeborenen Armseligkeit. Wie reich ist dies Bild, wie strömend das Füllhorn des Künstlers!

Es ist ein Weltbild, wie alle Werke Brueghels, kein freundliches, sondern ein grimmig-humoriges, mit grobianischem Einschlag; an nackten Hintern, an Notdurftverrichtern herrscht kein Mangel, und das Schwein genießt sichtlich den Vorrang unter allen Tieren — wir zählen 16 Rüssel. Überhaupt: eine Riesenrevue, ein Schaustück von flämischer Wucht und Breite. Fast hundert Selbstdarsteller treten auf, und da es elementarisch zugeht, spielen auch die vier Elemente mit. Die Erde trägt geduldig das Narrendorf, sechs Feuer fressen Luft, und in die Ferne rechts oben öffnet sich das weite Meer. Hier ruht der Trost: man kann der verkehrten Welt entfliehen, weil die rechte Welt immerdar erreichbar ist. Immer wartet die Ferne, in nächster Nähe sogar, gelassen, vom Atem des Weltgeistes durchweht, immer wartet die Liebe, die alles Verkehrte zurecht rückt und die jeder geistigen oder künstlerischen Bemühung um den Menschen ihre unerschöpfliche Kraft leiht.

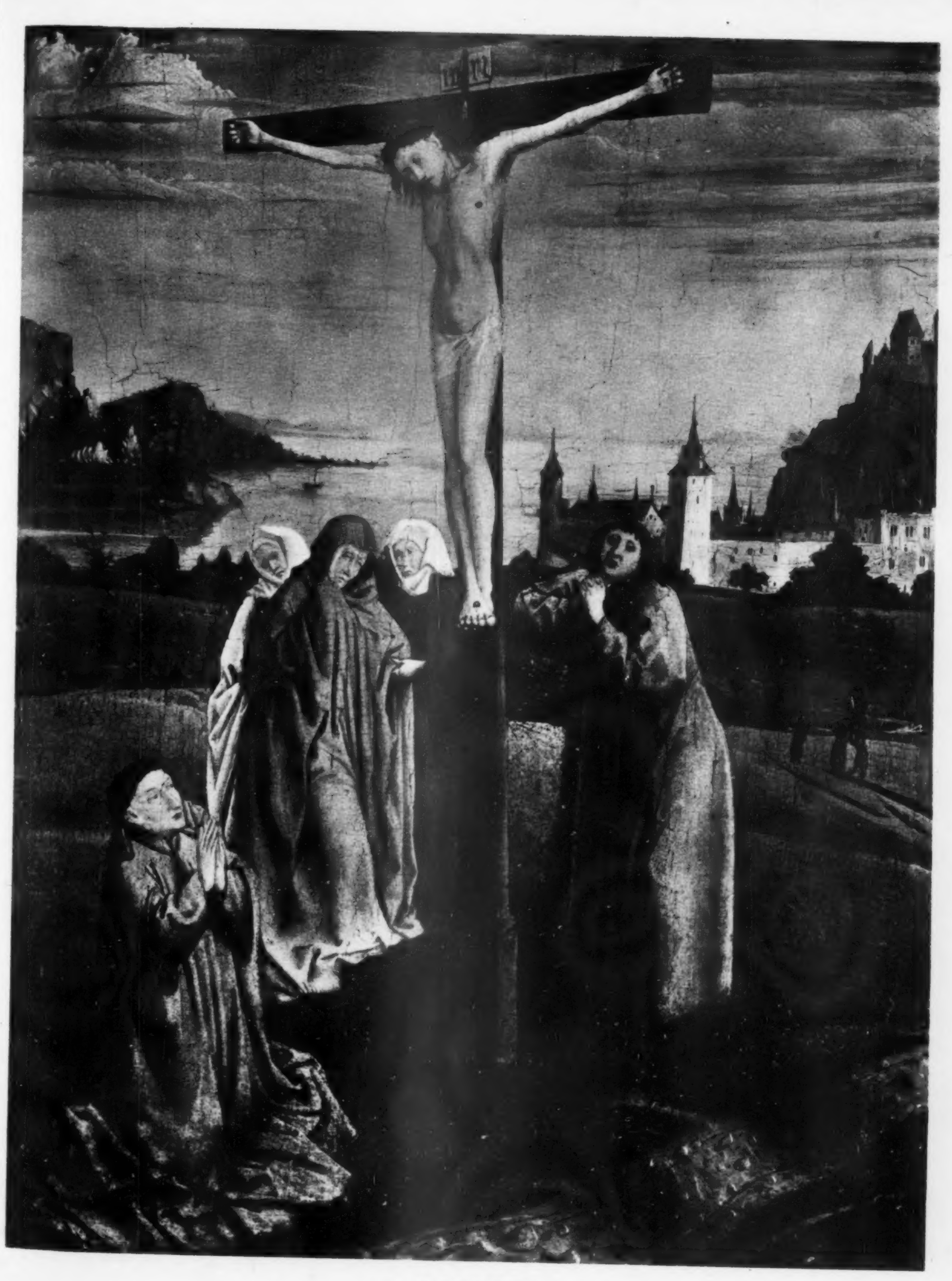




1 BÖHMISCHER MEISTER



2 BÖHMISCHER MEISTER



3 KONRAD WITZ



4 KONRAD WITZ



5 HANS MULTSCHER



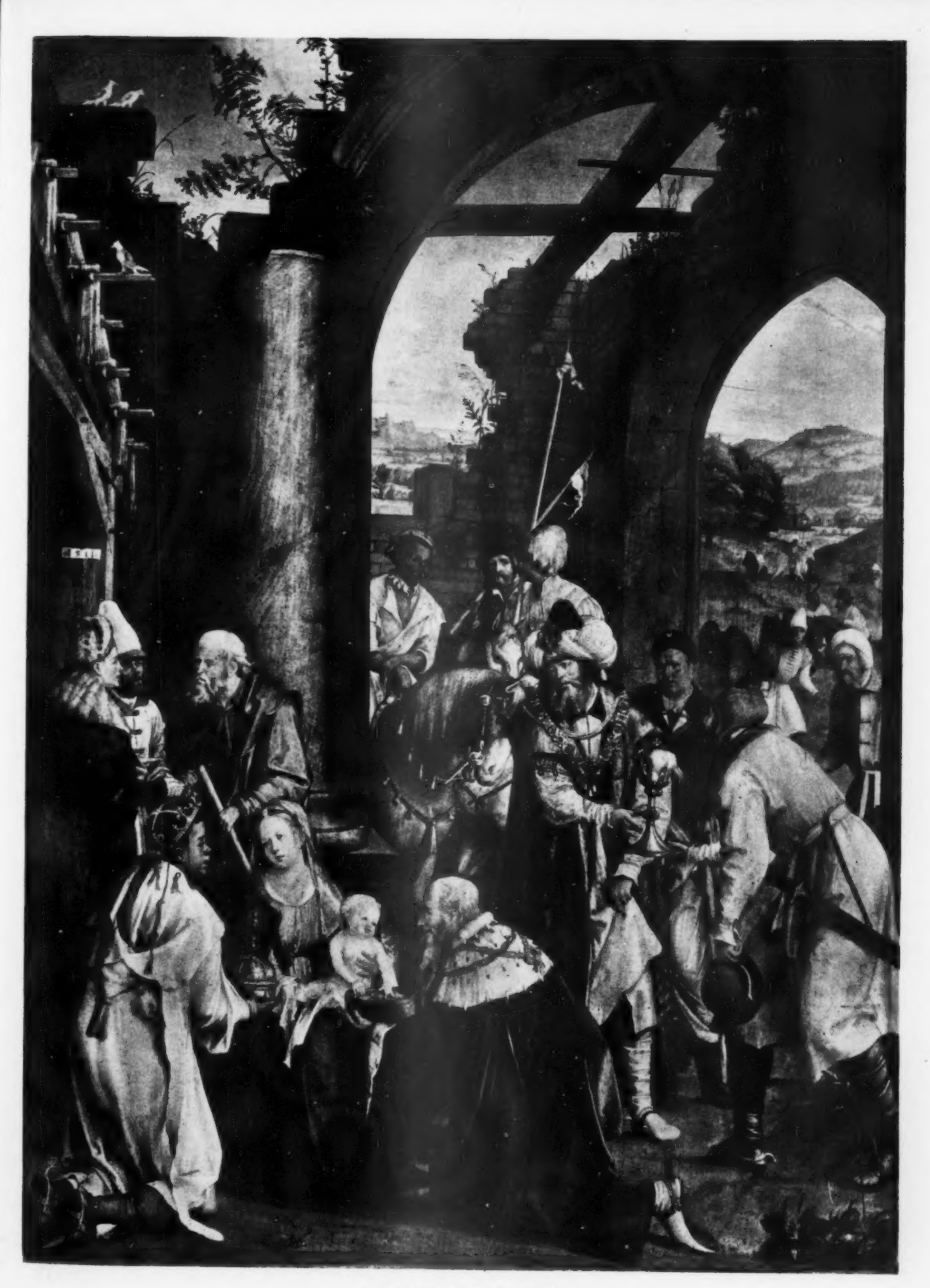
6 MEISTER DES SCHÖPPINGER ALTARES



7 MEISTER DES MARIENLEBENS



8 MARTIN SCHONGAUER



9 HANS VON KULMBACH



10 HANS VON KULMBACH



11 ALBRECHT DÜRER



12 LUDGER TOM RING d. Ä.



13 HANS HOLBEIN d. J.



14 LUKAS CRANACH d. Ä.



15 ALBRECHT ALTDORFER



16 ADAM ELSHEIMER

17 DANIEL CHODOWIECKI



18 JAN VAN EYCK



19 JAN VAN EYCK



20 GEERTGEN TOT SINT JANS



21 HIERONYMUS BOSCH



22 ROGER VAN DER WEYDEN



23. PETRUS CRISTUS



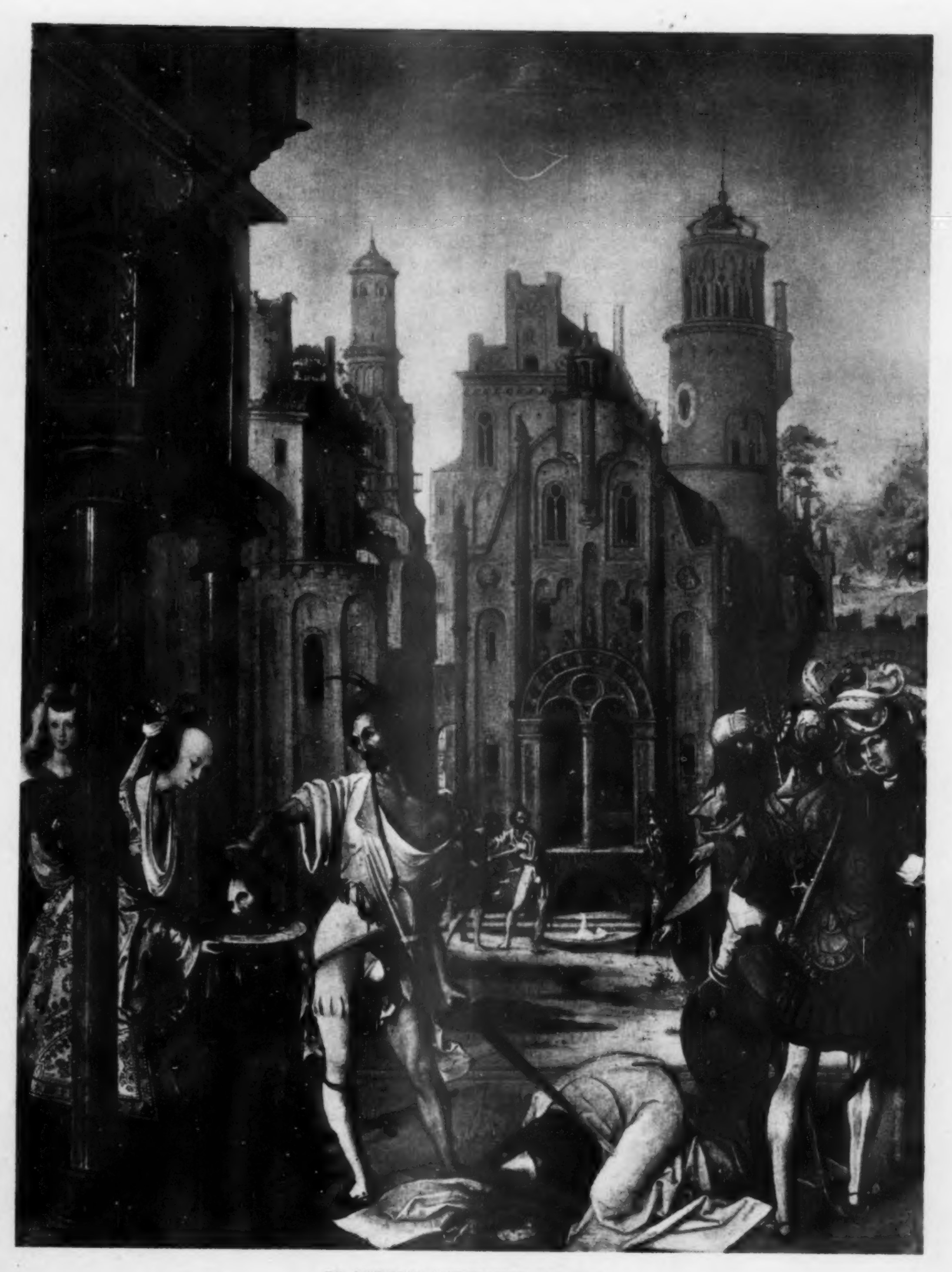
24 HANS MEMLING



25- GERARD DAVID



26 HUGO VAN DER GOES (AUSSCHNITT)



27 NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



28 JOACHIM PATINIR

28 JOACHIM PATINIR



29 PIETER BRUEGHEL



30 FRANS HALS



31 REMBRANDT VAN RIJN

32 REMBRANDT VAN RIJN



33 PETER PAUL RUBENS



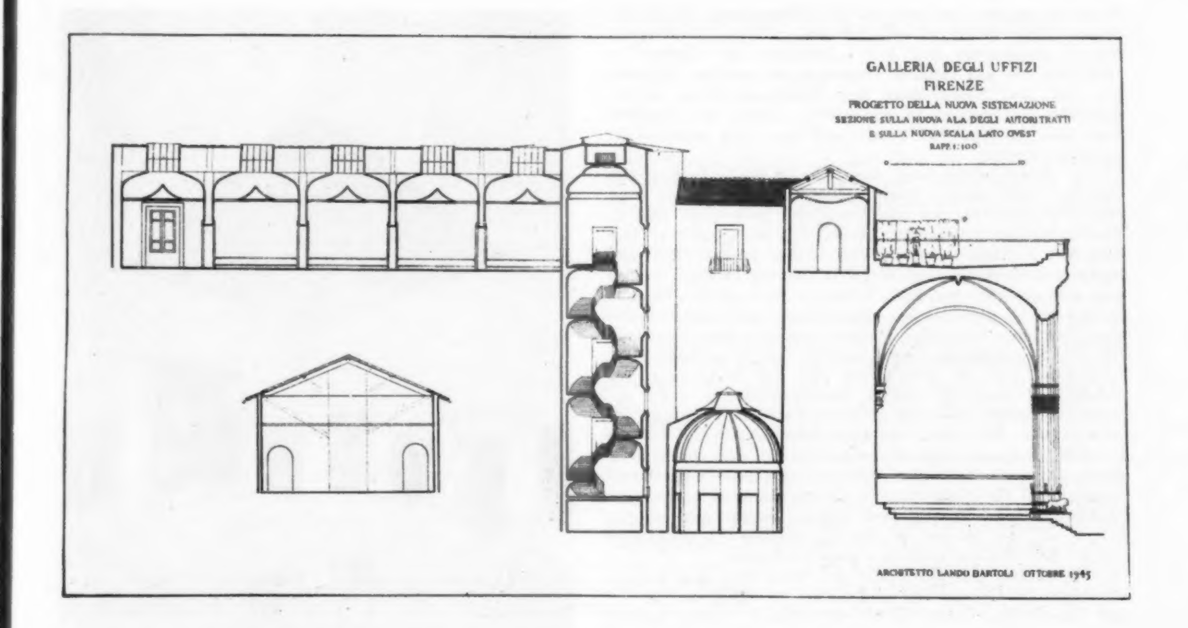
34 ADRIAEN BROUWER



35 JAN STEEN



36 JAN VERMEER VAN DELFT



DIE NEUORDNUNG DER UFFIZIEN VON FLORENZ

Auch für das Europa der Museen hat dieser zweite Weltkrieg eine harte Gewissenserforschung bedeutet. Weitblickende Künstler wie Paul Cézanne haben die Museumsdämmerung von Europa vorausgeahnt, denn die museale Inventur, die sich das Abendland seit Beginn der Neuzeit leistet, ist mit einem bestimmten Stand unseres modernen Denkens eng verwachsen: dem Historismus. Es ist — wir dürfen es heute eingestehn nach dem Sodom und Gomorrha von fünf Kriegsjahren — eine problematisch-verantwortungsvolle und gewiß nicht die schöpferischste Geisteshaltung des Abendlands, aber zugleich der Grundstein, auf dem die gewaltige historische Bilanz des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts gezogen werden konnte. Jetzt aber haben wir in rascher Folge die Auslagerung des Prado und seine Rückkehr nach Madrid (1939), die Vernichtung des Kaiser-Friedrich-Museums, den Transport der Dresdner Kunstschätze nach Moskau, die Werbung deutschen Kunstbesitzes in den USA für Europa erlebt, kurz, was dem Individuum widerfahren ist, nämlich die Entwurzelung, ist auch zum Schicksal der Gemälde geworden. Darum bedeutet es mehr als ein Renovierungsakt, wenn das repräsentativste Museum dieser Art, die Uffizien von Florenz, dem Publikum wieder übergeben worden sind (1948). Das Jahr 1948 wird in der Kunstgeschichte der Arnostadt haften bleiben: auch die Pforten des Lorenzo Ghiberti im Baptisterum sind wieder im alten Goldglanz eingelassen worden, nachdem die ursprüngliche Vergoldung unter der Patina zutage getreten und chemisch herausgelöst worden war. Das gehört zu den wenigen kunstgeschichtlichen Glücksfällen des Krieges, der im übrigen auch in Italien lange Verlustlisten hinterlassen und den europäischen Kunstbesitz dezimiert hat. Die Neuordnung der Uffizen muß als Gewinn verbucht werden. Bekanntlich liegt der Mediceerbau auf der südlichen Arnoseite, hart an dem Fluß. Das war sein Verhängnis. Zwar waren die kostbaren Gemälde, die als eine Gipfelkette europäischer Malerei gelten, längst im Luftschutzkeller, als der Bau von den letzten erbitterten Kämpfen heimgesucht wurde. Florenz, anfänglich zur offenen Stadt erklärt, geriet dadurch doch in die Kampfhandlungen. Die SS sprengte die Brücken — auf Hitlers Befehl — außer dem Ponte Vecchio, dem künstlerisch unwichtigsten Verbindungsglied zwischen nördlichem und südlichem Stadtteil. Infolgedessen sind die Pallazi um den nördlichen Brückenkopf und auf der Zufahrt zum Ponte Vecchio zerstört worden. Die Sprengungen haben auch die Uffizien in Mitleidenschaft gezogen. Kugeln und Geschosse aller Art haben ein übriges getan, um den Säulengang, die Einzelsäle, Fenster, Decken und Stuckverkleidungen zu beschädigen. Es war mithin eine vollständige

Renovierung des zweiten, als Gemäldegalerie dienenden Stocks nötig. Diese ist vom verantwortlichen Architekten Bartoli gemeinsam mit den Direktoren der Galerie so sorgfältig wie nur möglich vorgenommen worden. Zugleich bot sich aber Gelegenheit, den jahrhundertelang unveränderten Bauzustand zu verbessern. Dabei ist zwischen dem, was durchgeführt wurde und dem, was geplant ist, zu unterscheiden.

I. Die Gemäldesammlung der Uffizien hatte früher den Eingang beim jetzigen Saal 3. Jetzt ist der Eingang zwei Säle weiterverlegt, um den Rundgang einheitlich und in Übereinstimmung mit der Bilderfolge zu gestalten. Der Besucher wandert nunmehr von Saal 1 zurück zum ehemaligen „Ingresso", setzt die Besichtigung im Saal 4 fort und gelangt bis zum Saal 7. Dieser Saal ist neu hinzugewonnen. Er gehörte zum ehemaligen mediceischen Theater, und man hat beim Umbau geschickt das Tympanon für die Beleuchtungszwecke ausgewertet. Vom Saal 8 an beschränkt sich die Renovation auf den bisherigen Bestand, weil man die antike Innenausstattung nicht antasten, lediglich restaurieren wollte, soweit es nötig geworden war. Die ganze Saalflucht bis Kabinett 17 ist zugänglich. Dagegen sind die anstoßenden Säle (18 ff.), in denen die nach der Galerie Pitti verbrachten Venezianer hingen, und die Niederländer, Deutschen usw. noch nicht erschlossen. Das steht jedoch bevor. Schwieriger ist die Frage, ob Saal 34 bis 36 für die reichen Porträtsammlungen der Uffizien erweitert werden können.

II. Ein ideales Projekt bildet der Plan, auf dem gegenüberliegenden Flügel einen Ausgang zu schaffen, der in der Loggia dei Lanzi (1376—82 erbaut) enden müßte. Augenblicklich haben die Uffizien nur e i n e Ein- und Ausgangstreppe. Aber es ist kaum damit zu rechnen, daß ein so kostspieliges Projekt wie der Bau einer neuen Uffizientreppe bei der augenblicklichen Finanzlage des italienischen Staates möglich ist, obschon Italien die Restauration seiner Kunstschäden mit bewundernswerter Selbstverleugnung durchgeführt hat.

Die eigentliche Sensation der Neuordnung ist aber das Beleuchtungssystem, das auch in den noch nicht geöffneten Sälen eingeführt werden soll. Es ist das System der indirekten Beleuchtung, das am vollkommensten im neuen Saal 7 zur Geltung kommt. Die Säle 1 bis 7 empfangen das Licht nicht nur durch die Glasdecke (Oberlicht), sondern unter der Glasdecke befindet sich ein Hänger, der das Licht abfängt und unmittelbar auf das Bild leitet, ohne daß der Betrachter durch den Lichteinfall belästigt wird.

Im Saal 7 ist aber kein Flach-, sondern ein Spitzdach. Hier ist es möglich gewesen, seitlich zwischen Hänger und Dach die Lichtzufuhr zu regeln. Durch die Zwickel ist die ideale Beleuchtung der Wandflächen möglich. Die Wirkung, die durch das neue Verfahren erzielt wird, kann man bequem in Saal 9 bis 17, vor allem aber nach der Rotunde (Saal 8) in Saal 11 folgende studieren. In diesen Sälen sind die vom Fenster entfernt hängenden Bilder am Spätnachmittag schon nicht mehr zu erkennen, aber auch beim besten Licht genügt das eine Fenster nicht, um die Hinterwand ausreichend mit Licht zu versorgen. Diese Trübe macht sich um so unangenehmer bemerkbar, als das Auge durch das strahlende, neue System verwöhnt ist: da sind die Bilder wie von aller Dunkelheit chemisch gereinigt und wirken verjüngt, ja zuweilen ernüchtert.

Italien hat immer meisterhaft Bilder zu restaurieren verstanden. Diesmal war es nur in den seltensten Fällen nötig, Restaurationen vorzunehmen, jedenfalls nicht im Zusammenhang mit der Räumung der Uffizien. Die Bilderfolge ist im wesentlichen beibehalten worden, wenn auch auf die strenge, historische Anordnung der größte Wert gelegt worden ist. Man bedauert nur, daß der repräsentative neue Saal VII nicht Meisterwerken wie der Verkündung von Leonardo oder seiner Anbetung der Könige, der Geburt der Venus von Botticelli oder seiner großflächigen Frühlingsallegorie vorbehalten wurde. So hängen im Saal 7 Lippi, Lorenzo di Credi, Perugino und Signorelli, während Botticelli zwar einheitlich, aber nicht wirkungsvoll im kleinen Raum VI zusammengedrängt ist. Imposant ist das Kruzifix von Cimabue, das den Uffizien geliehen wurde: es grüßt den Besucher von der Rückwand des Eingangsraums.

Wer aus dem Florenz, das heute noch nicht sein „Air" einer Fremdenstadt für die europäischen Kunstjünger wiedergefunden hat, in die weihevollen Räume der Uffizien emporsteigt, empfindet mehr denn je, daß da europäisches Schicksal von den Wänden herabschweigt.

Egon Vietta

UFFIZIEN IN FLORENZ
Saal des Andrea del Sarto mit dem neuen Beleuchtungssystem

ABSCHIEDSWORTE AN ZWEI VON UNS SCHEIDENDE KUNSTFREUNDE

Michel François, der Direktor der Abteilung Beaux-Arts bei der französischen Militärregierung in Baden-Baden verläßt Deutschland, um nach Paris zurückzukehren. Von Anfang an hatte François den Wunsch und den Willen zur Zusammenarbeit, die zu erfreulichen Ergebnissen geführt hat. Als Historiker sah er in der Geschichte eine Möglichkeit gegenseitiger Annäherung und hat diese Auffassung erfolgreich in zwei Baden-Badener Ausstellungen bestätigt: Frankreich—Baden (Mai/Juni 1946) und: Die Revolution von 1848/49 in Südwestdeutschland (Juli 1948). Beide Veranstaltungen vereinigten deutschen und französischen Besitz, wobei auch dem deutschen Fachmann unbekanntes Material erstmalig zugänglich wurde. Die zweisprachigen Kataloge (149 S., 32 Abb., zwei Stammtafeln und 224 S., 40 Abb.) sind mit großer Sorgfalt gearbeitet, es sind wissenschaftliche Veröffentlichungen von bleibendem Wert. Etwas umstritten war die Ausstellung: Im Dienste Frankreichs (Juni 1947), die François in höherem Auftrag zusammenstellte; auch dieser Katalog (139 S., 32 Abb.) vereinigt jedoch einen Stoff, dessen Kenntnis nützlich ist. Im Gebiete der Kunst verdanken wir François die Ausstellungen: Moderne französische Malerei (September 1946), die auch in Berlin und München gezeigt wurde (Katalog mit 40 Abb.); Französische Graphik der Gegenwart (November 1946; Katalog mit ausführlichen biographischen Notizen und 67 Abbildungen); Moderne französische Keramik April 1947; Katalog mit 16 Abb.); Französische Volkskunst (Januar 1948; Katalog mit 12 Abb.); Das illustrierte französische Buch (1949, Katalog mit 16 Abb.). Mit dem gleichen Interesse, mit dem sich François für diese französische Kulturvermittlung einsetzte, hat er die deutschen Bestrebungen und Veranstaltungen unterstützt; seine erste Aufgabe in Paris wird die Ausstellung Goethe und Frankreich sein, die zuerst in Paris und im Spätherbst auch in Mainz gezeigt werden wird. Neben all dieser Tätigkeit und neben einer umfangreichen Verwaltungsarbeit hat dieser fleißige Mann, der Mitglied der Ecole française in Rom und zahlreicher wissenschaftlicher Gesellschaften und Lauréat des Institut und der Académie Française ist, noch Zeit gefunden, die Reihe seiner Werke mit einer umfangreichen historischen Arbeit über den Kardinal de Tournon (1489—1562) zu ergänzen und einen geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Führer durch Süd-Baden und Süd-Württemberg zu schreiben, der im Herbst in französischer Sprache erscheinen wird. Wer mit François zu tun hatte, fand ihn immer entgegenkommend, hilfsbereit und freundlich; seine Beziehung zu Deutschland wird sich in weiterer Zusammenarbeit bewähren. „Wenn ich mich in Deutschland ein wenig nützlich erweisen konnte, dann deshalb, weil ich den Wert des Humanismus, wie er sich in den großen Gedanken der Kunst ausspricht, am höchsten schätze."

Auch *Maurice Jardot*, der seit 1945 als Kunstoffizier für Süd-Baden in Freiburg tätig war, verläßt uns in diesen Tagen, um die Stelle eines Direktors der photographischen Archive bei der Direction de l'Architecture in Paris zu übernehmen. Sein unbestechliches Qualitätsgefühl und sein sicheres Urteil, seine unmittelbare geistige Vitalität haben ihn mehr moderner Kunst und moderner Lebensauffassung verpflichtet als historischer Forschung, in der er sich jedoch fachmännisch auskennt. Seiner persönlichen Verbindung mit bedeutendsten Künstlern Frankreichs verdanken wir Ausstellungen, die weit über Freiburg hinaus Bedeutung gehabt haben und Anregung brachten. Die Veranstaltungen: Französische Wandteppiche der Gegenwart (Okt./Nov. 1946; Katalog mit 8 Abb.); Orfèvrerie et enluminure du Moyen-Age (Juni 1947; veranstaltet für den Kongreß der Société Française d'Archéologie; Katalog mit 24 Abb.); Die Meister französischer Malerei der Gegenwart (Okt./Nov. 1947; Buchveröffentlichung mit 28 Abb. und 15 farbigen Tafeln); Henri Matisse: Jazz (1947; Katalog mit dem vollständigen Text von Matisse und zwei Farbtafeln); Meister französischer Graphik der Gegenwart (Okt. 1948; Heft III der Zeitschrift „Das Kunstwerk" mit 52 Abb. und 1 Farbtafel; die vollständige Sammlung ging als Geschenk an die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe); Georges Braque (Okt. 1948; Katalog mit 12 Abb.); Fernand Léger (1949; Katalog mit 11 Abb. und farbigem Umschlag); André Masson (1949; Katalog mit 12 Abb.) sind alle in Zusammenarbeit mit deutschen Stellen entstanden, deren eigene Tätigkeit Jardot immer und gerne unterstützt und gefördert hat. Daß Freiburg ein für die moderne Kunst wesentlicher Platz in Deutschland wurde, ist Jardots Verdienst. Es kam ihm dabei auf einen echten Kulturaustausch ohne politische Absichten an, ausgezeichnet durch das Niveau des Gebotenen, das so sein mußte, daß es in Frankreich selbst und auch im anderen Ausland als Wesentlich empfunden wurde, gleichgültig ob es sich dabei um Ausstellungen, um Vorträge, Konzerte oder Aufführungen des Theaters handelte. Fern von persönlichem Ehrgeiz ist Jardot der Sache und ihrer Qualität verpflichtet, aus welchem Lande immer sie komme, und stets hat er sich für die wertvolle deutsche künstlerische Leistung auch über die Grenzen hinweg eingesetzt. Durch Jardots Unterstützung ist die Zusammenarbeit mit der Schweiz wesentlich gefördert worden. Die Ausstellung: Deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts, die im Frühjahr 1950 in Paris vom Ministère des Affaires Etrangères und vom Ministère de l'Education gemeinsam mit deutschen Museen veranstaltet wird, geht auf seine Anregung zurück. Mit seiner Arbeit für eine tatsächliche Verständigung hat Jardot viel Anerkennung und manche Freunde in Deutschland gefunden, und seine Rückkehr nach Paris wird diese Verbindungen nicht ändern.

K. Martin

Max J. Friedländer, Essays *(A. A. M. Stols, Den Haag, 1948)*

Wenn ein Kunsthistoriker und Kunstfreund vom Range Friedländers sich selbst mit einem Buch von 400 Seiten zu seinem achtzigsten Geburtstag gewissermaßen beschenkt, wie mit den bei A. A. M. Stols in Den Haag erschienenen Essays, dann darf man sicher sein, darin abschließende Erkenntnisse aus einem gesegneten Forscherleben zu finden.

Geheimrat Friedländer, einer der vielen Wissenschaftler, die 1933 gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen (er lebt seitdem in Amsterdam), ist den älteren Deutschen bekannt aus der Zeit, als er Direktor des Kupferstichkabinetts und des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin war. Seinen Weltruf hat er sich erworben durch die Erforschung der altdeutschen und besonders der altniederländischen Malerei.

Seit 1924 erschien sein Standardwerk über die Niederländer, das, mittlerweile auf 14 Teile angewachsen, in Holland vollendet wurde. Zuvor waren, dieses gewaltige Opus gewissermaßen präludierend, einzelne Vorarbeiten gesondert in Buchform erschienen. So 1903 die „Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902“, 1916 „Von Eyck bis Bruegel“ und 1921 „P. Bruegel“. Die neue Heimat des Gelehrten, Heimat seines Geistes seit jeher, hat sich dem großen Forscher dankbar erwiesen und ihn zum Ehrendoktor der Universität Utrecht promoviert.

Der Band Essays von Max J. Friedländer bringt in seiner Betrachtungsweise insofern etwas Neues, als er die Bahn der Forschungsgeschichte über einzelne Künstler völlig verläßt und nun gleichsam horizontal die Geschichte ganzer Bildgattungen untersucht. Die lose verknüpften Kapitel des Buches widmen sich der Landschaft, dem Genre, dem Porträt, der religiösen Kunst und dem Stilleben. Daß dabei die Niederländer als Anschauungsobjekt im Vordergrund stehen, dürfte bei der Einstellung Friedländers eine Selbstverständlichkeit sein. Auch in dieser Betrachtungsweise hatte der Gelehrte bereits eine Vorarbeit geliefert mit seinem Buch „On Art and Connoisseurship“, das während des letzten Krieges bei Bruno Cassirer in Oxford erschienen ist und einen derartigen Erfolg hatte, daß bisher vier Auflagen gedruckt werden konnten.

Die Erkenntnis Friedländers, die ihn veranlaßte, den Grundriß der Kunstbetrachtung durch einen Querschnitt zu ergänzen, liegt darin, daß er gattungsgeschichtlich in der Kunst ein ewiges Auf und Ab, ein Werden und Vergehen feststellen kann, die soziologisch oder allgemein geistesgeschichtlich zu deuten sind.

So läßt sich gattungsgeschichtlich leichter als kunstbiographisch zum Beispiel der Wandel des Schönheitsbegriffes ablesen. Die Bildgattung „Landschaft“ schildert Friedländer als im 15. Jahrhundert entstanden, im 16. emanzipiert und im 17. Jahrhundert auf ihrem Höhepunkt. Von da ab sieht er das langsame Vergehen des ursprünglichen

Fortsetzung Seite 56

Begriffes, bis in unseren Tagen das Landschaftsbild zum Gebiet koloristischer Experimente wird: „Die Landschaft ist in der letzten Phase der Entwicklung durchaus nicht mehr Schauplatz, nicht mehr topographisch berichtend. Was die Musik unter den Kunstgattungen, ist die Landschaft unter den Bildgattungen."

Das Essay-Buch Friedländers ist ein geschichtliches Werk. Es versteht sich deshalb von selbst, daß auf die Moderne kaum ein Blick geworfen wird. Das heißt deshalb nicht, daß der Verfasser nie etwas mit ihr zu tun gehabt haben wolle. Schon ein Blick in sein Buch über Max Liebermann (1924) würde diesen Verdacht ohne weiteres entkräften. Friedländer erlaubt sich nur kein abschließendes Urteil über Dinge, die noch völlig im Werden sind. Wie er indessen die Dinge wohl sieht, geht aus Sätzen hervor, die sich in dem Porträt-Essay finden: „Überall triumphiert das gerade gültige gesellschaftliche Ideal" und „Im 20. Jahrhundert wird um Stil gekämpft, mit Manier als Ergebnisse." Über die Manier zu einem neuen Stil zu gelangen, dürfte aber erst einer Zeit vorbehalten sein, die das Chaotische der heutigen Weltlage überwunden hat.

Dr. Hans Hellwig

Karl Rössing, „Der Fluß".
Eine Holzstichfolge; Aldus-Verlag.

„Die Flüsse dieser Bilderfolge sind dieselben, die durch die Dichtungen Adalbert Stifters rauschen, die Traun, die Moldau und die Donau, vermehrt noch durch Inn und Salzach", sagt Karl Rössing in seinem Nachwort. Tatsächlich fühlt sich der Betrachter dieser 12 Blätter zurückversetzt in die Zeit der Spätromantik. An sie erinnern das poetische Thema vom Fluß und die Vergangenheitsmotive — die Stadt am Fluß und die Brücken wissen nichts von moderner Architektur und Industrie. — Auch die heute wenig geübte Kunst des Holzstichs erinnert an die Zeit um 1800, als Thomas Bewick diese Technik erfand. Aber hinter dem Romantiker Rössing steht der moderne Künstler mit dem Verzicht auf alles Beiwerk, auf jede nur dekorative Linie. In strengen Umrissen stoßen Wolken, Berge und Häuser gegen den Himmel, so daß häufig kubistische Wirkungen entstehen. Der metallisch harte Glanz, den die Linienführung Rössings seinen Blättern verleiht, unterstützt noch diesen Eindruck.

K.H.

